

L'HOME QUE MORÍ BESTIOLA: SUBJECTE I ESTÈTICA EN FRANZ KAFKA

Miquel Perelló Mir

RESUM: L'objecte d'aquest article és fer una introducció al pensament sobre art i estètica de l'escriptor txec Franz Kafka. Després de la dissolució del subjecte modern i, consegüentment, de l'adveniment d'un nou tipus de subjectivitat, el quefer estètic, de manera necessària, va haver de prendre noves formes de definició i significació. Amb una anàlisi de *La transformació*, s'explicarà aquest canvi de pensament ocorregut a principi del segle XX, que s'ha anomenat ruptura de la tradició. Es veurà que, en l'obra de Kafka, hom pot trobar no solament un exemple dels corrents de pensament que varen alçar-se en el seu temps, sinó tota una tasca de configuració i recerca d'un nou concepte de subjecte. Igualment, Gregor Samsa, el protagonista del relat, servirà de mostra d'una nova manera d'entendre la figura de l'artista, així com de les relacions, fins ara inèdites, d'aquest amb el seu entorn, tant artístic com social, lluny ja de la idea romàntica de genialitat.

PARAULES CLAU: Franz Kafka, subjecte, estètica, expressionisme.

ABSTRACT: This article is an introduction to thought on Czech writer Franz Kafka's art and aesthetics. New ways of definition and significance had to be shaped after the dissolution of the modern subject and the resulting advent of a new type of subjectivity and aesthetic. These changes in thought, which took place in the early twentieth-century, are explained through an analysis of *The transformation*. Kafka's work not only was an example of thought in his times, but also reconfigured and investigated a new concept of subject. By the same token, Gregor Samsa, the story's main character, is a good example of a new way of viewing the figure of the artist, as well as his unprecedented relationships with his social and artistic setting, far from the Romantic ideal of genius.

KEY WORDS: Franz Kafka, subject, aesthetics, expressionism.

Introducció

Tal vegada sigui *La transformació* la narració més coneguda o, si més no, la més celebrada i la que ha aconseguit més renom, del gruix que conforma l'obra de l'escriptor txec Franz Kafka (1883-1924). Si hom furga dintre de les múltiples interpretacions i els diversos significats que se li han atorgat, la més estesa és la que explica que aquesta narració manifesta l'empresonament de l'home en la trivialitat i en la no significació quotidiana, de què resulta, clarament, com a conseqüència, l'adveniment d'una completa absència significativa en el quefer existencial¹. Tal empresonament sumeix l'individu en un estadi de desesperació; provoca que, tard o d'hora, com és el cas de Gregor Samsa, personatge

¹ Sánchez Meca, D. (2003): «Kafka como filósofo». A: *Volubis. Revista de pensamiento*, núm. 11, pàg. 9.

que es configura com a eix del relat, perdi tots els trets definitoris que el caracteritzen en tant que ésser humà; el devalua a la condició de monstre i, per això mateix, li roba qualsevol espora d'humanisme.

Entendre Kafka implica necessàriament fer un recorregut per la història del subjecte, des de la conceptualització que en feren Descartes o Locke fins a la seva destrucció, en mans de pensadors com Darwin, Marx o Freud, però ja iniciada per Copèrnic mateix quan posà en dubte el geocentrisme. En el moment en què Kafka escriu, no queda cap rastre del subjecte burgès conscient, íntegre, segur d'ell mateix i d'allò que l'envoltava i, alhora, salvaguardat per la mà de la divinitat. Res més enfora, l'autor de Praga parteix i fa defensa del subjecte fragmentari, líquid, si usem els termes de Bauman, que es troba en constant moviment de canvi, de transmutació, que es presenta com el naufrag que navega entre l'escuma de la inconsciència, ésser pulsional, instintiu i empresonat per les repressions morals². Tot plegat, obliga l'individu a situar-se en un pla completament diferent, en un univers regit per una absència total de referents, car els norais on amarrar-se són inexistents o, si de cas en queda cap, aquest és tan fràgil que de seguida es trenca.

El subjecte psicoanalític

Per tal de copsar el nou subjecte que pren forma un cop el cartesianisme ha estat desbancat, cal que hom s'acosti a les tesis del metge vienès Sigmund Freud (1856-1939). Per ell, resulta impossible parlar del subjecte sense apuntar a la seva alteritat. El jo no es constitueix com a objecte teòric en si mateix, sinó com un element de polaritat en tensió. El subjecte, així, és passiu respecte dels estímuls que rep del món exterior, però actiu no solament davant les pulsions (*Trieb*), sinó també, per obra de les pulsions. És a dir, aquestes, les pulsions, impel·leixen el jo envers la satisfacció de les descàrregues, dels impulsos, que susciten una reacció defensiva i desencadenen, per això, una activitat³. El subjecte, d'aquesta manera, apareix com a punt de partida i de retorn de les pulsions entrelaçades. D'aquí se'n deriva que, per una banda, a l'interior del jo hi trobem majoritàriament inconscient i, per altra, que els conceptes simplement descriptius ja no poden donar compte d'una configuració psíquica la instància de defensa de la qual conté, a la vegada, pulsions de vida i de mort, i és en part conscient i en part inconscient⁴. A diferència de Descartes i dels filòsofs racionalistes moderns, el descobriment de Freud rau en la desigualtat entre el psiquisme i la consciència. Si pels pensadors del segle XVII la ment humana era només consciència, ara, per Freud i la filosofia psicoanalista, aquesta equiparació no és factible⁵, ja que la consciència no és més que un camp de batalla, una de les parts del psiquisme en què es debaten els diferents impulsos. Què és, doncs, l'individu? Freud és rotund:

«Un individu és ara, per a nosaltres, un "allò" psíquic desconegut i inconscient, en la superfície del qual apareix el "jo", que s'ha desenvolupat partint del sistema P. [preconscient], el seu nòdul. El "jo" no torna per complet a l'"allò", sinó que es limita a ocupar una part de la seva superfície, això és, la constituïda pel sistema P, i tampoc no es troba precisament separat d'aquest, ja que hi conflueix en la seva part interior.»⁶

² Per a més informació sobre la destrucció del subjecte modern, ja que en aquest article es versarà sobre altres qüestions, hom pot consultar Amengual, G. (1998): *Modernidad y crisis del sujeto*. Madrid: Caparrós, 1998.

³ Casals, J. (2003): *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, pàg. 125.

⁴ *Ibid.*, pàg. 131 i següents.

⁵ Freud escriu: «la psicoanàlisi no veu en la consciència l'essència d'allò que és psíquic, sinó tan sols una qualitat, que pot sumar-se a altres o mancar en absolut» (vegeu Freud, S. (2003): *El yo y el ello*. Madrid: Alianza Editorial, pàg. 8).

⁶ Freud, S.: *Op. cit.*, pàg. 18.

La realitat, el superjò⁷, per la seva part, és l'encarregada d'emmotllar els impulsos de l'allò sota la guàrdia del jo. Així doncs, l'individu existeix conjuntament en dues dimensions diferenciades⁸, a saber, en la inconsciència, en què es mostren totes les necessitats internes mitjançant la força pulsional, i en la realitat, que imposa un seguit d'adaptacions a l'aparell psíquic humà. Com afirma el psicoanalista vienès, els processos primaris s'adapten a una tendència que anomena principi de plaer⁹. És a dir, aquests processos o impulsos entren en conflicte amb el món humà regit principalment per un principi de constància, i fan que l'individu s'adoni que la total satisfacció d'aquests és quelcom impossible. Davant tal frustració, sorgeix el que hom denomina principi de realitat. Marcuse escriu:

«Sota el principi de la realitat, l'ésser humà desenvolupa la funció de la raó: aprèn a "provar" la realitat, a distingir entre bo i dolent, vertader i fals, útil i nociu. L'home adquireix les facultats d'atenció, memòria i judici. Arriba a ser un subjecte conscient, pensant, engranat a una racionalitat que li és imposada des de fora.»¹⁰

Així, un cop l'individu es posa en contacte amb el principi de realitat, aprèn a modificar la seva noció de plaer, quelcom momentani i immediat, i li atorga un significació postergada i restrictiva. L'enfrontament amb el superjò invalida les pulsions que l'allò intenta fer conscient a través del jo i, alhora, l'allò inconscient es veu reduït a quelcom que resulta si bé no danyós, sí un residu que cal amagar, puix que es denota en tant que perjudicial per al desenvolupament racional de l'individu. El jo, per la seva part, facilita a l'allò la realització de la seva tasca de domini¹¹, la qual cosa implica que el principi de realitat posa el punt de mira en un retrocés d'aquest jo, és a dir, en el destorb del descabdellament dels instints mitjançant llur congelació¹².

Quina és la tasca, emperò, del principi de plaer? Freud escriu:

«El principi de plaer, doncs, és una tendència que opera al servei d'una funció, el propòsit de la qual és alliberar completament l'aparell mental de l'excitació o conservar la quantitat d'excitació en aquest dintre d'una constant, o conservar-la tan baixa com sigui possible.»¹³

Aquesta funció alliberadora a través de la qual actua el principi de plaer serveix a mode de vàlvula d'escapament, és a dir, de subterfugi d'evasió al moviment interior de l'inconscient. És en l'enfrontament al principi de realitat, que té per objecte donar aixopluc a l'organisme en el món exterior¹⁴, on es situa l'origen de l'individu reprimat, de l'individu que no té possibilitat d'alliberar la càrrega interior. El jo entra en conflicte amb l'allò, car ha passat d'estar al servei d'aquest, com era inicialment el seu propòsit, a ser servidor del superjò, de la realitat. D'aquí se n'extreu la principal conseqüència: la neurosi, és a dir, el que resulta d'un conflicte entre el jo i el seu allò¹⁵.

⁷ El superjò és una enèrgica formació reactiva contra les eleccions de l'allò, que es relaciona amb el jo a partir de l'advertència i la prohibició. Per això, el superjò conserva el caràcter del pare i regna sobre el jo com a consciència moral, com a sentiment inconscient de culpabilitat (vegeu Freud, S.: *Op. cit.*, pàg. 27).

⁸ Marcuse, H. (2002): *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, pàg. 26.

⁹ Freud, S.: *Op. cit.*, pàg. 140.

¹⁰ Marcuse, H.: *Op. cit.*, pàg. 27.

¹¹ Freud, S.: *Op. cit.*, pàg. 40.

¹² Marcuse, H.: *Op. cit.*, pàg. 43.

¹³ Citat a Marcuse, H.: *Op. cit.*, pàg. 37.

¹⁴ Marcuse, H.: *Op. cit.*, pàg. 44.

¹⁵ Freud, S.: *Op. cit.*, pàg. 147-148.

La destrucció del món lògic

Des del punt de vista social, l'individu, en el moment en què es veu sotmès al principi de realitat, deixa de viure la seva vida per agenollar-se davant afers preestablerts, davant l'organització dominant, sense poder satisfer les seves necessitats i facultats, i resta, doncs, sota el poder de l'alienació¹⁶. El naixement de la dominació comença en aquest punt. Les modificacions pulsionals a què es veu llançat l'individu es tradueixen en primer lloc, com ja s'ha esmentat, en una repressió dels instints i, en segon, en les prohibicions de l'esfera social. És a dir, en el moment en què el principi de realitat està al servei d'una organització social, l'individu no pot més que desenvolupar-se dins aquest tipus de dominació¹⁷. El caràcter del principi de realitat es trasllada a tota l'estructura de poder i a l'organització social imperant, regeix el desenvolupament social dels individus i, en un mateix moment, serveix de model a la lògica de comprensió de l'esdevenir de l'home.

La lògica que regeix el món humà, malgrat que l'home la naturalitzi, és només una de les moltes formes de comprensió que hom podria proferir. Des d'un punt de vista marxista, aquesta lògica seria la dels dominadors: la visió de l'autoritat que ofega qualsevol altra possibilitat de comprensió lògica que, en no estar d'acord amb la de l'elit dominadora, es transforma automàticament en il·lògica. Aquest pensament imperant es converteix en autoritari, car en cap moment permet l'exteriorització del fonament ideal de l'individu com a ésser autònom. El cas de Samsa se'ns presenta així com a paradigmàtic: la destrucció del món lògic és alhora la destrucció de l'individu. Bataille escriu:

«La poesia donà simplement un gir: vaig escapar per aquesta del món del discurs, que per a mi s'havia convertit en el món natural, vaig entrar amb aquesta en una mena de tomba on la infinitud del possible naixia de la mort del món lògic.»¹⁸

L'anihilació del pensament naturalitzat i, per extensió, de la comprensió que en sorgeix, que com a conseqüència porta a la penetració en un ordre eidètic modificat, és el que impulsa l'individu cap a la seva tomba, envers la seva extinció com a ésser que forma part d'un món materialitzat, sota una constitució determinada que s'ha alçat en qualitat d'única.

L'artista d'avantguarda

La metàfora de l'artista és la que ens resulta més adient per explicar el cas de Samsa. Seguint la visió de l'artista excèntric, és a dir, la del productor d'obres d'art allunyat de la més pura convenció, hom pot anar desenvolupant l'univers de rèplica i contrareforma que intenta figurar Kafka. L'artista, igual que el filòsof, fa la proposta d'una realitat de tipus alternatiu. La creació, o generació, d'objectes artístics pot ser entesa com la necessitat d'exterioritzar una realitat pròpia que resta reprimida en l'interior del creador¹⁹; dit amb altres paraules, l'artista té la necessitat d'apartar la mirada del món exterior i centrar-la en si mateix. Així, a través del que Kandinski anomena principi de necessitat interior, Samsa, a la vista dels altres, es transforma en una bestiola. A partir de la dissolució del jo i del fet de posar en evidència la debilitat del subjecte, la cultura occidental se situa, ja en la primera part del segle XX, sota un procés de transformació dels valors i les categories

¹⁶ Marcuse, H.: *Op. cit.*, pàg. 54.

¹⁷ Marcuse, sobre aquest mot, escriu: «la dominació és exercida per un grup o un individu particular per sostenir-se a si mateix i afirmar-se en una posició privilegiada» (*op. cit.*, pàg. 47).

¹⁸ Bataille, G. (1999): *Lo angélico y otros poemas*. Madrid: Visor, pàg. 66.

¹⁹ Kandinsky, V. (2003): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, pàg. 38.

que fan referència tant a l'art com a l'estètica. Les tendències artístiques que varen néixer durant aquest període, que es pot delimitar entre el 1900 i 1925, s'oposen rotundament a tots els criteris exposats per l'impressionisme naturalista o el simbolisme, basats en el predomini de la forma i la representació com a principi de legitimitat²⁰.

L'impressionisme es presenta, doncs, com la culminació de l'home clàssic, és a dir, la supressió en l'obra d'art de tot allò que l'home li ha afegit, mitjançant el fet de prescindir de la participació humana en la imatge visual. L'art impressionista intenta captar l'estímul abans que es produeixi l'acció de veure²¹, no quan aquest estímul ja s'ha impressionat sobre la ment de l'home, sinó quan encara solament és una sensació²². L'impressionisme es mou, així, dins una idealisme platònic, ja que, a través de la representació de la natura, intenta revelar la vertadera realitat de les idees. L'artista ha de renunciar a tota voluntat i a qualsevol manifestació de la individualitat per tal de poder topar-se amb la veritat. D'aquesta manera, l'art es converteix en un mirall de l'objecte que possibilita la recepció, sempre passiva, de les essències. L'artista, per tant, es converteix en productor de còpies dels objectes que encara no han adquirit un caràcter fenomènic²³.

Amb l'arribada dels moviments d'avantguarda, es produeix una fuga envers el jo dissolt, és a dir, envers el jo fragmentari a què s'havia arribat amb la ruptura del pensament cartesà. Vegem què diu Nietzsche respecte de l'acte creatiu:

«Crear: significa expulsar quelcom fora de nosaltres, buidar-nos un poc, empobrir-nos un poc, i fer-nos més amants.»²⁴

Per Nietzsche, l'art, quan és estimulante de la voluntat de poder, fa una denúncia de qualsevol concepció reactiva de la vida, és a dir, l'activitat artística s'alça en tant que afirmació de les forces actives i, com a tal, demana una declaració de la vida activa com a condició. Les forces actives tenen el poder de domini, o sigui, d'imposar formes, de crear formes; són el contrapunt de les forces reactives, que s'ocupen de les condicions de vida i de les seves tasques de conservació, adaptació i utilitat. L'art té la capacitat de transformar l'aparença en una nova significació de la veritat, converteix aquesta en realització del poder. L'artista, així, és entès com a cercador del coneixement, com el que se situa més enllà de la mentida, de la ficció de l'existència; és l'inventor de noves possibilitats de vida²⁵.

En les avantguardes, hom ja no tracta d'intentar accedir a una hipòstasi que resideix en el nostre exterior, com sí era el cas de l'impressionisme, sinó de copsar el si mateix a partir de l'exteriorització produïda per l'obra d'art; sabent, alhora, que en aquesta exteriorització s'hi deixa una part del si mateix, a raó, tal vegada, de catarsi. L'acte de creació és el producte de la necessitat que té hom d'exportar el flux que és ell mateix i, gràcies a aquesta

²⁰ Jarauta, F. (1998): «Presentación». A: Bahr, H.: *Expresionismo*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, pàg. 12.

²¹ Com bé se sap, el fet de veure, encara que en un primer moment s'aprehengui com quelcom natural, és el resultat d'un aprenentatge determinat clarament per una manera de pensar en particular i per una cultura definida. Com en veritat escriu Bahr, tota la història de la pintura és sempre una història del veure (vegeu Bahr, H.: *Op. cit.*, pàg. 61). En contraposició, per autors anteriors, com ara Goethe, allò que era clàssic era equivalent a allò que era natural, a allò que pertanyia a l'humà en tant que humà, fins al punt extrem d'arribar a fer analogies entre clàssic i sa (vegeu Valverde, J. M.: *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1998, pàg. 153).

²² Bahr, H.: *Op. cit.*, pàg. 67-68.

²³ Jenny, L. (2003): *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Cátedra, pàg. 31-33.

²⁴ Nietzsche, F. (2004): *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, pàg. 64.

²⁵ Deleuze, G. (2002): *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, pàg. 144-145.

exportació, esdevenir ell mateix en l'obra. Amb el descobriment de la «vista interior», és a dir, la facultat de percebre voluntàriament objectes quan aquests no són presents, no com a reacció d'un estímul sinó com a força de voluntat del propi esperit²⁶, l'ésser humà adquireix la capacitat de crear un món a partir de la força productora d'aquest esperit²⁷. És en aquest moment quan la tesi de Kandinsky sobre la necessitat interior es torna visible:

«L'artista és la mà que, per aquesta o aquella tecla, fa vibrar "adequadament" l'ànima humana.

L'harmonia dels colors ha de basar-se únicament en el principi del contacte adequat amb l'ànima humana».

Anomenarem aquesta base «principi de la necessitat interior.»²⁸

Amb això, el pintor vol exclamar que tot artista ha d'expressar el propi element de personalitat, allò que és propi de l'època i allò que es propi de l'art en general, a saber, un element purament artístic que es troba present en l'home sense tenir en compte l'espai ni el temps²⁹, una mena de contingut místic.

Quan allò que es tenia per cert deixa entreveure la seva cara d'erruïda; quan la moral, les religions, les relacions amb els altres es presenten com un desert on hom ja no té cap possibilitat d'habitar, els que volen desenvolupar-se en l'art no tenen altra opció que aferrar-se als propis ritmes interns. Com subratlla Barh:

«Si més no, ara sembla que en la nova joventut torna a demanar la paraula l'esperit amb ímpetu renovador. Fugint de la vida exterior es refugia en l'interior, escolta les veus ocultes de les seves entranyes i torna a creure que l'ésser humà no és un simple eco del món sinó, tal volta, el seu creador; o, en tot cas, almanco igual de fort que ell. Una generació així no pot sinó negar l'impressionisme i reclamar un art que torni a veure amb els ulls de l'esperit.»³⁰

L'estètica de la desolació

1. Josefina

El conte *Josefina, la cantant* és el símbol del pas de l'artista impressionista, abocat a l'exterior, a l'artista «expressionista», si usem els termes de Bahr, fixat en la immanència dels moviments de l'ànima.

Kafka diu que la gent del poble admira en la cantant allò que per a res admiren en ells³¹. El poble està entregat, condicionalment, a Josefina. Ella sembla que tingui la tasca de protegir-lo i cuidar-lo, però, al mateix temps, el poble la cuida a ella igual que un pare al fill adoptat. Aquesta tasca encomanada a Josefina fa que cregui que el seu cant pot salvar el poble de la pèssima situació econòmica i política en la qual es troba o, almanco, donar-li les forces suficients perquè pugui superar aquesta desgràcia³². Tal relació, com hom veu, dóna a conèixer el caràcter tradicional del pensament sobre l'artista.

²⁶ Bahr, H.: *Op. cit.*, pàg. 81.

²⁷ *Ibid.*, pag. 84.

²⁸ Kandinsky, V.: *Op. cit.*, pàg. 54.

²⁹ *Ibid.*, pàg. 65-66.

³⁰ Bahr, H.: *Op. cit.*, pàg. 90.

³¹ Kafka, F. (2003): *Obras completas III. Narraciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, pàg. 253.

³² *Ibid.*, pàgs. 256-257.

Com sabem, al llarg de la història, les societats han tingut la necessitat de trobar un accés a una figura excepcional o superdotada³³. Aquesta figura no és més que allò que s'ha conegut com a geni. El concepte de geni troba les arrels en la teoria platònica de l'estat de mania de l'artista i en la doctrina de la capacitat inventiva d'Aristòtil³⁴. Cal, però, anar fins a Kant per llucar la idea en el seu sentit modern. Aquest diu:

«Geni és el talent (doble natural) que dona la regla a l'art. Com que el talent mateix, en tant que és una facultat innata productora de l'artista, pertany a la naturalesa, podríem expressar-nos així: geni és la "capacitat espiritual" innata (*ingenium*) mitjançant la qual la naturalesa dona la regla a l'art.»³⁵

Així, el geni és, en primer lloc, l'esperit d'invenció, o habilitat, per produir allò que no està determinat per cap regla, en què la principal qualitat és l'originalitat. Allò que el geni procura ha de ser exemplar, és a dir, modèlic, car no pot néixer de cap tipus d'imitació. Alhora, el geni no pot donar explicació sobre la realització de les obres, ja que és ell mateix qui en dona les regles, igual que ho fa la natura³⁶, car és aquesta mateixa la que, a través del geni, imposa les regles a l'art³⁷. Així, el geni no necessita estar sotmès a cap tipus de precepte, puix que ell mateix n'és el productor, però, com es diu, aquestes màximes no són arbitràries, no són derivables d'altres models. A partir d'aquí, la majoria dels filòsofs varen basar-se en la concepció kantiana per desenvolupar el seu pensament sobre la genialitat. Per exemple, Schopenhauer diu que el geni és el que té la capacitat de veure la Idea en el fenomen; Wackeroeder el veu com l'asceta que, mitjançant el seu art, desperta el sentit religiós de comunitat amagat en totes les coses; Novalis l'entén com una mena de mag iniciat en els secrets de la natura.

Sabent això, hom copsa la relació recíproca entre Josefina i el poble. La singularitat del cant de l'artista rau en la solemnitat que aquest li confereix, ja que, com bé sap, el seu cant, un simple xiulet, no té res d'excepcional³⁸. Com escriu Kafka, la llengua que parla el

³³ Kris, E. i Kurz, O. (2002): *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, pàg. 31.

³⁴ Per Plató, la bellesa és quelcom objectiu i únic, situat no en l'àmbit de la sensibilitat, sinó en el de les idees, en el món intel·ligible que obliga, per tant, que només es pugui captar a partir d'un procés intel·lectual. És a dir, la bellesa no té res a veure amb la vida empírica de l'artista, sinó amb un esforç filosòfic per arribar al coneixement de la veritat i a la pràctica de la virtut. D'aquesta manera, l'art és un fenomen sensible que sorgeix de l'entusiasme i tendeix a l'entusiasme d'aquell que observa l'obra, però sense tenir cap rang filosòfic (Cabot, M. (2001): *Imatges i conceptes. Introducció a l'estètica*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pàg. 73). L'art, com a tal, resulta, per això, ser la pitjor còpia d'una mala còpia, ja que no pot desfer-se de l'àmbit sensible en què troba el seu naixement. Alhora, accentuant la procedència divina de l'art, l'artista, submergit en un flux celestial que li permet expressar coses d'altíssima sapiència, malgrat que ell mateix no les compregui, resta degradat a la condició de mèdiu (Valverde, J. M.: *Op. cit.*, pàg. 16-17). Aristòtil, per la seva part, no parla en cap moment d'una bellesa intel·ligible, sinó del fet de posar l'ull sobre les coses concretes i llurs condicions formals (Valverde, J. M.: *Op. cit.*, pàg. 21). En l'art, des del punt de vista aristotèlic, no se cerca la veritat, sinó la versemblança (recordem que, per Aristòtil, la bellesa rau en la magnitud i en l'ordre), en què el seu component veritatiu es troba en ell mateix i no en una veritat externa. Aquest fet li atorga una autonomia respecte també de la bondat, ja que allò que és bell té valor per si mateix, cosa que li possibilita un aspecte moral, car, com diu, allò que és bell no pot ser dolent, ja que neix en l'esfera de l'interès general. Finalment, aquest distanciament permet que la bellesa sigui un mirall simbòlic en què reflectir el coneixement i les accions de l'home, fet que li procura un reconeixement de catarsi (Cabot, M.: *Op. cit.*, pàg. 75-76).

³⁵ Kant, I. (2001): *Crítica del judici*. Madrid: Espasa Calpe, pàg. 262.

³⁶ Per tal de fer això, el geni fa venir un esperit peculiar que li ha estat donat des del seu naixement, que el dirigeix i el protegeix, i del qual provenen totes aquestes regles i idees originals.

³⁷ Kant, I.: *Op. cit.*, pàg. 263.

³⁸ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 252.

poble també és un brunzit, però, en el cas de Josefina, aquesta modulació és l'alliberadora de les cadenes de la vida quotidiana i, amb aital alliberament, pareix que el poble també esdevingui lliure³⁹. Sembla, doncs, que Josefina transmet allò que el poble ja sap, però ho fa de tal manera que mostra el sentit màgic de la llengua, del tarannà que sempre l'ha envoltat, però que encara no ha descobert. Quan aquest fet succeeix, és quan es percep en l'artista la capacitat de genialitat. Josefina pot marcar les regles de la parla del poble, li pot donar un caràcter inèdit. La destresa de Josefina es troba en la seva capacitat, el seu enginy, per elevar l'esforç que porta a terme al rang diví, per sortir de l'àmbit de la mitologia i transmetre uns nous postulats a la posteritat⁴⁰. És aquesta capacitat de transmissió d'un passat arquetípic el que fa que el poble se senti alliberat de les desgràcies i obsessions a què se sent sotmès. Quan el poble torna veure en ell la flama d'una solemnitat que ja ha perdut, el ritme pausat de la bellesa de la seva parla, pot estirar-se tranquil, perquè sap que està lligat a un univers que el salvaguarda, a pesar de les constants transgressions a què es veu captiu i, alhora, sap que aquest passat mític i elevat es repeteix en la veu de Josefina. Per això, en les situacions de màxima emergència, el poble escolta el cant de l'artista com mai no ho havia fet⁴¹. D'aquí que Josefina es posicioni «quasi fora de la llei»⁴². La possibilitat del seu cant és tal que el poble li perdona tot el que fa, encara que, àdhuc, el posi en perill, car sap que el geni té la capacitat de regalar-li les regles que utilitzaran com a model.

Aquí és, emperò, on apareix el problema. La distància que hi ha entre Josefina i el poble, a causa de la seva disposició de creació de patrons i de transmissió de continguts mífics, fa que aquest no la lluiqui. És a dir, la possibilitat màgica de Josefina fa que ella, en un mateix temps, estigui completament vinculada al poble, però que, alhora, aquest es manifesti poc digne de posseir-la. Quan Josefina emet el seu xiulet, desvela en el poble una religiositat o mistificació que ell desconeixia. Quan el poble escolta Josefina i sent l'emoció de recordar el seu passat mitològic, es produeix una escissió, un divorci. Apareix en aquest moment una dislocació provocada per la llunyania del missatge de l'artista i per la generació de regles procedents d'aquesta mateixa llunyania. Girant l'ullada envers la teoria de l'expressió, l'artista, amb la seva obra, aconsegueix superar la natura mateixa, és a dir, l'àmbit de desenvolupament humà i, en aquesta superació, s'aconsegueix una manifestació de l'absolut, de l'ideal: quan això succeeix, es produeix un símil entre l'artista com a *alter deus*, com a ésser equiparable amb la divinitat⁴³. El fet de percebre Josefina en tant que manifestació divina fa que el poble immediatament es vegi desconnectat d'ella, ja que, si més no, deixa de formar part del propi poble, és a dir, està amb ells però la seva genialitat fa que no sigui d'ells. Quin és el resultat? Senzillament, l'art de la cantant se situa fora del poble, perquè és la seqüela d'una facultat que no poden observar en ells mateixos, la qual cosa provoca que l'artista se situï fora de l'àmbit de comprensió de la comunitat⁴⁴.

Kafka diu respecte de Josefina:

«Fa molt de temps —tal vegada des de l'inici de la seva carrera artística— que Josefina lluita per veure's alliberada de qualsevol tipus de treball en consideració al seu cant; se l'hauria d'eximir, doncs, de les preocupacions per guanyar-se el pa quotidià i tot allò que es relaciona amb la nostra lluita per l'existència per endossar-ho, probablement, al conjunt de la comunitat.»⁴⁵

³⁹ *Ibid.*, pàg. 262.

⁴⁰ Aquesta mateixa relació es troba present en la majoria d'artistes de l'època anterior a la revolució avantgardista. Vegeu l'explicació que es troba a Kris, E. i Kurz, O.: *Op. cit.*, pàg. 35 i següents.

⁴¹ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 258.

⁴² *Ibid.*, pàg. 262.

⁴³ Kris, E. i Kurz, O.: *Op. cit.*, pàg. 63.

⁴⁴ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 263.

⁴⁵ *Ibid.*

Com a resultat d'aquest distanciament, l'artista té la necessitat d'un oblit del viure quotidià. El treball és el que dóna diferència al diví respecte de l'humà⁴⁶. Josefina, quan és equiparada a una divinitat, ha d'abandonar les tasques que estan declarades a l'ésser humà, per tal de dedicar tot el seu temps al cant, a la creació de regles i models. Aquest desempallegar-se del treball significa per a Josefina un reconeixement que cap altre dels integrants del poble posseeix, és a dir, la definitiva separació de la comunitat i l'artista. Fins ara, Josefina, amb el seu cant, s'ha situat en el poble però, alhora, fora del poble; serà en aquest instant, però, en el moment en què Josefina deixi el treball, allò que la fa humana, quan es produirà la total escissió amb el poble, empès per un moviment dialèctic, és a dir, pel fet de reconèixer i no reconèixer l'artista com una de les seves parts integrants. Aquest serà el punt en què hauran perdut Josefina i, per tant, qualsevol possibilitat de retrobar el seu passat.

Josefina ha de menester, però, aquest reconeixement, el privilegi que l'alçarà per damunt del poble i la llançarà a les dimensions altes de la creació. Mentre resta lligada al poble, mentre treballa, no pot elevar-se cap a horitzons diferents, ja que, vulgui o no, té un contracte amb la totalitat dels éssers humans. És per això que l'artista comença a fer xantatge al poble, a utilitzar un seguit de procediments que, com diu l'autor, són «en la seva opinió més efectius, a pesar que en la nostra, més perillosos per a ella mateixa»⁴⁷: ara, l'artista deixa d'esforçar-se en el seu cant, elimina les floritures i les coloracions, no porta el seu art fins al màxim desenvolupament; tot per impossibilitar al poble la contemplació perfecta de l'antiguitat mítica. Si més no, el poble, a causa de la incomprensió del càntic de l'artista, no veu diferència entre el cant d'abans i aquest, ara esblaimat. En la cançó de Josefina, el poble reconeix igualment l'originalitat i la capacitat evocàtoria de les figures arquetípiques, sense percebre diferència entre un abans i un després, puix que, com a poble, com a individus sense geni, no poden entendre l'adveniment perfecte de l'ordre ideal.

Un cop veu que el joc de les paraules no és armament suficient, que el poble no les reconeix com a intents voluntàriament fallits d'arribar al que sempre havia arribat, Josefina decideix destruir-se a ella mateixa, és a dir, refugiar-se en la soledat:

«Josefina ha desaparegut, no vol cantar, ni tan sols vol que se li demani, aquesta vegada ens ha abandonat completament.»⁴⁸

Aquí és on es produeix el que ja va afirmar Bahr davant la impossibilitat d'esdevenir en l'exterioritat: els artistes actuals s'inclinen envers la veu interior. La desaparició de Josefina significa l'extinció del model artístic romàntic, la desaparició dels genis, i l'entrada en l'art de la interioritat, en la mirada a l'esperit interior. Quant al poble, aquest sabrà trobar un substitut al geni romàntic, però, tal vegada, més destructiu. Potser la comunitat deixi de veure l'artista en l'esfera de l'art i aposti per un altre tipus de genialitat que, sota la consigna de la salvació, el condemni a la cambra de gas.

2. Samsa

L'esvaniment de Josefina és la seva transformació en bestiola. Cal recordar que la narració *Josefina, la cantant* acaba en el moment en què ella desapareix de l'espai públic, quan abandona l'exterioritat; en canvi, *La transformació* troba l'inici en un Samsa ja reclòs

⁴⁶ Basta recordar la condemna que Déu profereix a Adam quan aquest és obligat a abandonar el Paradís. Jahvè li diu que a partir d'aquell moment haurà de llaurar la terra, treballar, per poder sobreviure (vegeu *Gènesi*, 3, 17-20).

⁴⁷ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 265.

⁴⁸ *Ibid.*, pàg. 268.

en la interioritat, sota la fesomia d'insecte. Gregor un matí es lleva per anar a treballar convertit en animaló. Després d'adonar-se que no es tracta d'un somni⁴⁹, sent un gran temor dintre seu. La causa d'aquest temor, més que el fet de trobar-se inserit dintre del cos d'un insecte, és la impossibilitat que li suposa la seva nova forma per desenvolupar les tasques del treball diari.

«Però de moment el que he de fer és llevar-me, perquè el tren surt a les cinc.»⁵⁰

Aquesta por mostra la diferència fonamental que hi ha entre l'home abocat a la quotidianitat, en el món lògic estandarditzat, i l'home que acaba de desempallegar-se d'aquest món. Quan hom es veu deslliurat del contracte amb l'espècie humana, quan ha deixat enrere totes les determinacions que el feien humà, no pot més que experimentar por, tant pel que deixa enrere com pel que li depara el futur. L'atemoriment és el símbol de l'home abocat a ell mateix, el que veu l'existència a partir dels corpuscles de la manca de determinació com a oblit del passat i de la presa de consciència que, en el moment que això ha succeït, ara, aquesta mateixa existència resta en mans pròpies. Una primera mirada a aquesta solitud provoca a l'individu que la fa seva el neguit d'estar sol davant un mateix. Aquest és el temor de Samsa, sublimat en el fet de no poder anar a treballar. El treball, com anteriorment s'ha anotat, és allò que és propi dels humans. Per tant, la por de Gregor és la por de veure que ha deixat de ser humà o, millor dit, de trobar-se encara en el món dels humans sota una forma no humana.

Aquest no trobar lloc en el món dels humans l'obliga necessàriament, com es veu al final de *Josefina*, a trobar un refugi fora del món que, en el cas de Gregor, es redueix a la seva habitació. El fet que aquesta es vagi despoblant lentament, a causa principalment de l'acció de la seva germana i, en menor mesura, de la mare, és el resultat de tal desaparició. En el moment en què hom deixa de ser humà, de pertànyer als humans, tot allò que li configura l'existència com a home necessàriament ha de ser ocultat. Cada moble que li és restat a l'habitació de Samsa esdevé signe dels atributs que li sostreu la societat, la humanitat. El punt culminat ve quan, després de l'armari, Gregor ja va despullat com qualsevol ésser no humà, l'habitació és desposseïda de l'escriptori. Com bé replica la bestiola: «l'escriptori ha de quedar-se»⁵¹. És a dir, quan Samsa troba l'aïllament suficient per dedicar-se en exclusivitat a les seves tasques d'escriptor, la taula de treball desapareix. Aquesta desaparició, però, significa dues coses: per una banda, ha deixat de ser un artista reconegut socialment; a la vista dels altres no és més que un ésser estrany; per altra banda, la seva nova condició de no humà, el fet que ell, interiorment i exteriorment, ha deixat de formar part d'un gènere determinat, necessita unes altres condicions, noves, inèdites, per tal de desenvolupar la seva tasca. La reducció de la seva existència a l'expressió artística fa que no pugui tenir un lloc determinat per realitzar la seva obra. L'escriptori és una peça més del mobiliari i, com cada un dels objectes que configuren l'habitació, mostra una de les cares de l'ésser humà que hi habita i, de fet, en la mateixa cambra es configura una determinació espacial i temporal en què cada objecte és utilitzat en un moment exacte del dia i en un horari establert. Quan Samsa es converteix en bestiola, l'escriptori

⁴⁹ Kafka, segurament per influència de la lectura de Freud, dona gran importància als somnis. El fet d'assegurar-se que la transformació no cau dins un cercle oníric, sinó que s'esdevé en la vigília, basta per veure la importància que aquest dona a les manifestacions del seu inconscient. Hom troba, també, exemples en moltes de les pàgines dels *Diaris*, textos fragmentaris que no són més que transcripcions de passatges onírics.

⁵⁰ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 88.

⁵¹ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 117.

necessàriament ha de desaparèixer. Ha deixat de ser home per ser únicament escriptor, és a dir, «el món mateix no és més que art»⁵², el seu art. La seva creació no pot limitar-se a l'espai reduït de la taula, ja que aquesta ha agafat una nova configuració. Ara, el seu espai d'art és tot l'espai, el seu temps d'art és tot el temps. Ens trobem així davant una dissolució espaciotemporal: quan l'espai és nu de les seves determinacions, passa a transformar-se en no-espai; quan el temps es esborrat, es converteix en intemporalitat.

Una altra qüestió a tenir en compte és aquesta:

«A causa de la pols que ho cobria tot en la seva habitació i s'escampava al menor moviment, també ell estava completament cobert de pols; sobre la seva espatlla i als costats arrossegava amb ell fils, pèls i restes de menjar; la seva indiferència envers tot era massa gran per permetre-li tombar-se d'esquena i rastrejar-se contra l'estora, com abans feia diverses vegades al dia.»⁵³

En el moment en què es destrueixen les consideracions espacials i temporals, l'artista torna indiferent, és a dir, les capacitats de diferenciació, de definició, es veuen esborrades. Quan hom veu eixamplada la seva actuació més enllà de l'esdevenir en el concret, més enllà de l'esdevenir en l'esfera de la realitat, es veu llançat en una manca de delimitació de l'exterioritat. Aquesta indiferència no és més que l'adveniment de l'artista com a ipseïtat, com a ésser tancat en ell mateix que, alhora, configura la realitat a partir del seu si. No és una manca de definició, la brutícia en cap moment significa això, sinó una falta de consideració, a causa de l'anihilació, de tot el que es troba a l'exterior. La deixadesa que l'envolta no és més que el dibuix del buidatge constant de la interioritat, del canvi en el punt de mira sobre la percepció. La necessitat de ser només creador, d'esdevenir en móns alternatius, d'implotar-se a si mateix per a la producció d'obres d'art, de veure's com a obra d'art.

La cima d'aquesta indiferència és la mort del protagonista. Després de ser definitivament reclòs en l'habitació per l'acció del pare, un matí la dona de fer net el troba mort, estès a terra, magre, fred. A la fi, Samsa ha alliberat la família del pes que suportaven. El monstre ha desaparegut, ha mort. Ara hom ja pot tornar-se a trobar en el perfecte moviment de la quotidianitat, en el cercle social que el reconforta, que li dóna seguretat i reconeixement.

Què significa, emperò, aquesta mort? Vegem què diu Nietzsche:

«Crear un ésser superior al que som nosaltres mateixos és la nostra essència. Crear més enllà de nosaltres! Aquest és l'instint de producció, aquest és l'instint de l'acció i de l'obra. Car tot voler pressuposa un fi, l'home pressuposa un ésser, que no hi és, però que proporciona un fi a l'existència. Aquesta és la llibertat de tota voluntat! En el fi està l'amor, l'estima, la visió perfecta, el desig.»⁵⁴

No s'ha d'entendre la mort en sentit literal, és a dir, com a designació de tot fenomen en el qual es produeix un cessació, la pèrdua de la vida, la determinació última de tot mortal. La mort de Gregor és la culminació de tot el procés que s'havia dut a terme fins aleshores, el resultat final de tot el seu progrés artístic i l'alliberament del dolor que fins ara li produïa ser un ésser humà.

La bestiola roman encara dins els món dels humans, però com a símbol del seu estranyament. La família pot veure el protagonista però només com un ésser que ha deixat de ser com ells. Quan troben el cadàver, un cos sense vida, troben el que va ser l'artista en el

⁵² Nietzsche, F.: *Op. cit.*, pàg. 73.

⁵³ Kafka, F.: *Op. cit.*, pàg. 131.

⁵⁴ Nietzsche, F.: *Op. cit.*, pàg. 65.

darrer estadi abans de constituir-se com a absolut creador. La mort, aquí, és la creació d'un més enllà del protagonista restringit a qualsevol altre ésser, la seva desintegració finita en la vida en tant que extrem de l'obra d'art.

Conclusió

Hom només té coneixement que Samsa és escriptor en el moment en què la mare i la germana s'emporten la taula escriptori. No es troba cap rastre de generació d'objectes d'art en tota la narració. Com explicar-ho? La tasca de l'artista, en el moment de superació de la quotidianitat, del seu viure humà, ja no és la de crear obres d'art sinó la de fer-se ell mateix una obra d'art. Cal entendre l'art com a existència per copsar la figura de Gregor Samsa. Ha arribat un moment en el viure de l'artista en què, per tal de traslluir el sentiment creatiu, ja no necessita l'obra d'art: l'artista es crea a si mateix o, dit amb altres paraules, comprèn la vida en qualitat d'«autopoiètica»⁵⁵. L'art es configura a partir d'ara com a domini de la vida. Samsa s'ha creat a ell mateix: la bestiola era el preludi de la seva acció artística. En el moment en què l'insecte és un ésser inert, l'artista ha deixat de formar part definitivament de l'esdevenir humà, ha tornat ell mateix obra d'art en situar-se més enllà de qualsevol determinació humana. La bestiola, encara que no era un ésser humà, convivia amb els humans: ells l'alimentaven, hi cohabitaven; què és el rebuig que li proferien sinó una mena de convivència? Quan mor l'artista excèntric, l'artista que es desenvolupa en un espai concret, que genera peces d'art, esdevé l'artista total, aquell que es crea constantment a si mateix en una forma d'esdevenir inèdita que ja no troba lloc dins qualsevol dels dominis cognitius estipulats per la comuna humana.

Samsa no necessita l'exteriorització de l'obra d'art, perquè ell mateix és obra d'art. Ha passat d'un univers artístic a un univers estètic. Deixant de banda els reptes de la producció d'objectes artístics, així és com, tan sols, pot alçar-se el productor d'art com a artista total. Gregor és la superació de qualsevol tipus de genialitat, de qualsevol consideració de l'artista: deixa de ser productor per esdevenir producte de la seva pròpia acció.

Sí, és veritat que la bestiola mor, com a prova en tenim l'alé que fa la família, però aquesta mort, en cap moment, és cessació en el sentit existencial del terme. Gregor mor, però mor pels humans, mor per un sistema d'organització determinat, per un pensament determinat, el mateix que el veia com a bestiola. Pren posició, per això, davant la producció completa de l'obra d'art, això és, tornar un mateix art. La creació d'una alteritat existencial, aquesta és la més gran obra d'art possible.

La vida es presenta com un moviment infinit que desenvolupa un nombre inabastable de direccions, en què qualsevol impuls, qualsevol pulsio, es transforma en necessitat creadora⁵⁶. Concebre's un mateix com a obra d'art i, alhora, com a productor, és a dir, aprehendre la vida com a obra que es crea incansablement a si mateixa: aquest és el gran repte de l'artista actual. La producció artística sempre està inserida en uns elements que la fan concreta. La ruptura total amb aquests elements, els materials, el llenguatge, el mercat, la simulació, etc., fa que es conformi un univers alternatiu respecte del dominat, però únic respecte de si mateix. L'art es presenta, ara, en tant que vida, no com a producció material. És la victòria sobre aquesta materialització el que fa realitzable que les pulsions creadores esdevinguin obra d'art total. Aquesta superació, però, no pot ser entesa a partir de l'acció dirigida en una exterioritat en capacitat de reconeixement, sinó en qualitat d'una perfecta alienació de l'existència que empeny l'artista cap a la darrera alterització: aquí és on es troba el Samsa difunt.

⁵⁵ Perniola, M. (2001): *La estética del siglo veinte*. Madrid: A. Machado Libros, pàg. 32 i següents.

⁵⁶ *Ibid.* pàg. 35.

Referències bibliogràfiques

- BAHR, H.: *Expresionismo*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.
- BATAILLE, G.: *Lo angélico y otros poemas*. Madrid: Visor, 1999.
- CASALS, J.: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- CABOT, M.: *Imatges i conceptes. Introducció a l'estètica*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.
- DELEUZE, G.: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- FREUD, D.: *El yo y el ello*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- JENNY, L.: *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Cátedra, 2003.
- KAFKA, F.: *Obras completas III. Narraciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2003.
- KANDINSKY, V.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- KANT, I.: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- KRIS, E. i Kurz, O.: *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2002.
- MARCUSE, H.: *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2002.
- NIETZSCHE, F.: *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 2004.
- PERNIOLA, M.: *La estética del siglo veinte*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- SÁNCHEZ MECA, D.: «Kafka como filósofo». A: *Volubis. Revista de pensamiento*. Melilla, octubre 2003, núm. 11, pàg. 8-12.
- VALVERDE, J. M.: *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1998.